

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

Hors-série | 2024

L'œil mouvementé. Esthétique des images et oculométrie

La photographie vue par l'oculométrie (et inversement)

Photography through eye-tracking (and conversely)

Nathalie DELBARD

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/1739>

DOI : 10.54563/demeter.1739

Référence électronique

Nathalie DELBARD, « La photographie vue par l'oculométrie (et inversement) », *Déméter* [En ligne], Hors-série | 2024, mis en ligne le 29 janvier 2025, consulté le 03 février 2025. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/1739>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

La photographie vue par l'oculométrie (et inversement)

Photography through eye-tracking (and conversely)

Nathalie DELBARD

PLAN

Introduction
Punctum et point de fixation
Un regard « feu-follet »
Temporalité de l'attention
Se jouer des réflexes visuels
Conclusion

TEXTE

Introduction

- ¹ Dans le champ de l'histoire de l'art, la peinture a déjà fait l'objet de nombreuses analyses oculométriques visant à éclairer et nourrir une certaine histoire de la perception des œuvres¹ ; il n'en est pas de même pour la photographie, dont les observations par *eye-tracking* relèvent le plus souvent d'études marketing ou de recherches en sciences cognitives, et portent assez majoritairement sur des images publicitaires ou de communication. Penser la photographie à partir du regard porté sur elle n'est pourtant pas étranger aux théories de l'image et de l'art : c'est même le principe essentiel de *La Chambre claire* de Roland Barthes, dont on connaît la fortune critique, et en particulier celle de ses deux concepts majeurs que sont le *punctum* et le *ça a été*. Il est frappant de constater combien les mots de Barthes résonnent avec quelques-uns des principes sur lesquels se fondent les techniques oculométriques, à commencer par la méthode adoptée par l'auteur, consistant, dans une perspective phénoménologique, à se laisser guider par le « sujet regardant » et par ce que son corps (pour ne pas dire son œil) « sait de la photographie »² ; de même, la notion de « *punctum* » fait écho à sa manière au

« point de fixation »³ de notre système oculaire, notamment dans ce temps spécifique de « pré-attention »⁴ qui n'est pas non plus sans évoquer la quête barthienne d'un regard « sauvage »⁵. Faut-il pour autant en déduire qu'il s'agit là des mêmes processus à l'œuvre ?⁶

***Punctum* et point de fixation**

- 2 Il est tentant, face à une telle apparente proximité de *La Chambre claire* avec certaines théories de la vision, de vérifier par l'expérimentation oculométrique la pertinence des hypothèses formulées, comme Raphaël Rosenberg a pu le faire par exemple pour la « ligne de liaison » décrite par Diderot à propos d'un tableau de Vien⁷. Parmi les premiers essais de notre programme de recherche figurent ainsi les enregistrements du regard devant quelques-unes des photographies choisies par Barthes, à propos desquelles il désigne très précisément de possibles « *punctums* ». Mais les relevés effectués ne coïncident que peu avec les éléments pointés ; ainsi, « les bras croisés du mousse » chez Nadar ou « les mauvaises dents du petit garçon » chez Klein (Fig. 1 ci-dessous et Fig. 2. William Klein (1928-), (<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cGbBzga>) *Gun II, Quartier italien, New York,* (<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cGbBzga>) vers 1954-55. *Epreuve gélatino-argentique (tirage de 1986), 30,6 x 43,3 cm (hors marge).* Centre Pompidou (<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cGbBzga>)) peuvent constituer un point d'attention chez les sujets testés, mais parmi d'autres zones de l'image, et sans qu'aucune qualité particulière, aucune insistance du regard ne semblent se distinguer (Planches 1 et 2).

Figure 1



Nadar (atelier de), *Pierre Savorgnan de Brazza* (1852-1905), *officier de marine et explorateur français*, 1882. Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

Planche 1

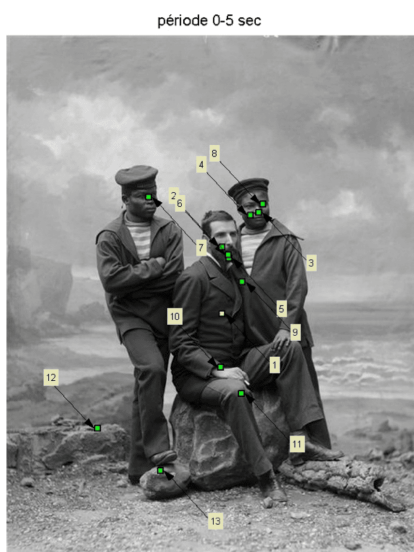
Sujet 1



Sujet 2



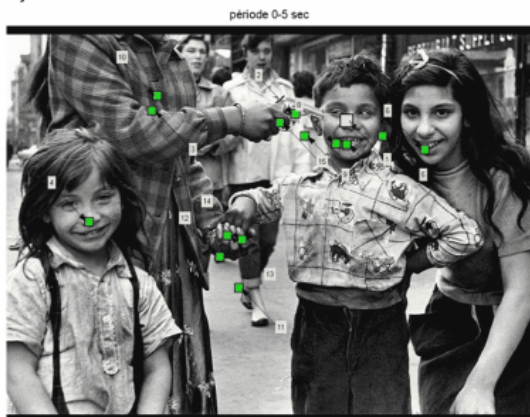
Sujet 3



Nadar (atelier de), *Pierre Savorgnan de Brazza* (1852-1905), officier de marine et explorateur français, 1882. Relevés oculométriques effectués sur trois sujets, de 0 à 5 secondes et de 5 à 15 secondes.

Planche 2

Sujet 1



Sujet 2



Sujet 3

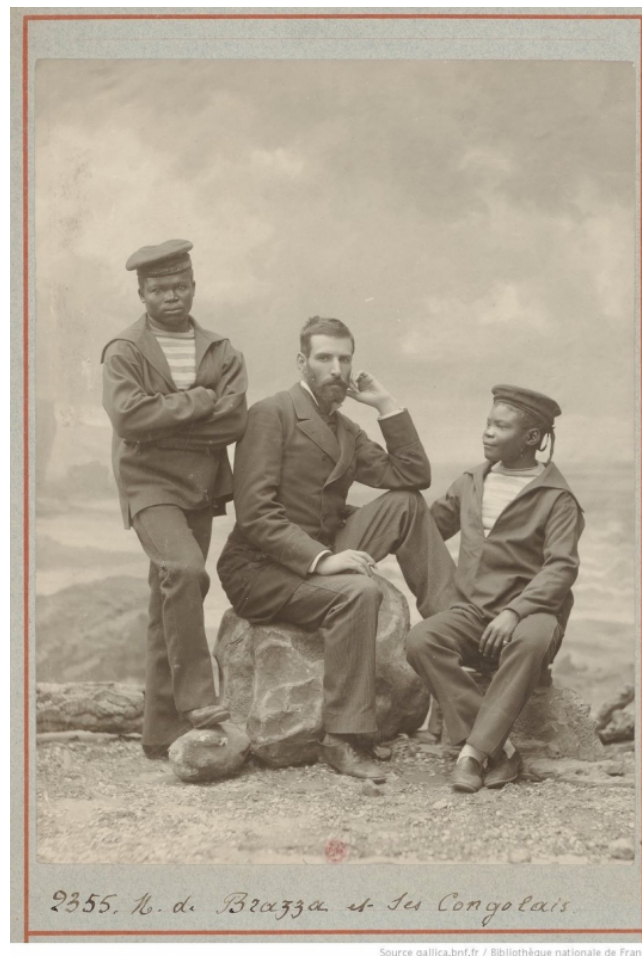


William Klein (1928-), *Gun II, Quartier italien*, New York, vers 1954-55.

Relevés oculométriques effectués sur trois sujets, de 0 à 5 secondes et de 5 à 15 secondes.

- 3 L'oculométrie confirme ici le caractère arbitraire de ces « points sensibles » de l'image, suivant une « répartition déconcertante », pour reprendre les mots de Rancière, du « *studium* et du *punctum*⁸ ». Cela tient sans doute aussi au paradoxe qui consiste à nommer ce qui pourtant ne peut l'être⁹, autrement dit à « finalement laisser tomber cette spécificité »¹⁰ de la photographie que constitue le « *punctum* », qui par définition échappe à la conscience du spectateur. S'il est pourtant une chose notable que tend à montrer l'oculométrie, c'est bien l'écart entre ce que le sujet croit regarder, et ce sur quoi ses yeux se posent en réalité.
- 4 On pourrait aussi ajouter que ce qui pousse Barthes à désigner tel ou tel « *punctum* », ne relève pas tant d'un œil « sauvage » que d'une part de culture qui ne se dit pas explicitement : chez Nadar, par exemple, les « bras croisés du mousse » n'attirent-ils pas précisément parce qu'ils peuvent être perçus comme le signe corporel d'un refus d'autorité à l'égard de son supérieur – à savoir Savorgnan de Brazza, grande figure de l'expansion colonialiste – tandis qu'à l'inverse, la main de l'autre mousse posée sur la cuisse de l'officier témoignerait de sa supposée soumission¹¹ ?

Figure 3



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Nadar (atelier de), *Pierre Savorgnan de Brazza* (1852-1905), *officier de marine et explorateur français*, 1882. Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

- 5 Si l'oculométrie semble démontrer le caractère aléatoire des zones de pré-attention de l'image, l'analyse de l'image établit quant à elle la difficulté à se départir, comme l'appelait Barthes de ses vœux, de tout savoir construit.
- 6 Pour autant, il ne s'agit pas d'invalidier les hypothèses barthiennes dans leur ensemble ; car si la désignation très précise à laquelle se livre l'auteur se révèle peu convaincante du point de vue des tests oculométriques, l'intuition première consistant à envisager deux régimes distincts de perception paraît en revanche pertinente. Peu importe donc l'exactitude de l'emplacement supposé du « punctum » : ce sont les modalités de l'attention que tente de définir Barthes à propos de la photographie qu'il convient d'examiner. Ainsi le

« studium », cette « sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière ¹² » que tout oppose à la fulgurance et l'intensité du « punctum », rappelle ce mode « exploratoire » que décrivent les spécialistes de la vision lorsqu'il s'agit d'une découverte globale de l'image et non d'une « exploitation » ciblée, cette dernière renvoyant d'ailleurs davantage à ce détail placé intentionnellement par l'Operator, qui selon Barthes produit un « choc »¹³. Dans ce cas précis, l'oculométrie peut apporter des informations précieuses, confirmant ou infirmant l'analyse plastique, jusqu'à parfois mettre au jour des zones de focalisation inattendues. Ainsi, là où l'auteur de *La Chambre claire* tente de décrypter son propre attrait pour l'image, les sciences de la vision peuvent venir appuyer une méthode qui, partant des effets, vise à étudier les opérations de production de la photographie. La question dès lors consiste à se demander s'il existe un regard propre à la photographie – c'est-à-dire un regard que seule la photographie peut induire – et si l'analyse oculométrique est en mesure de nous aider à mieux le définir.

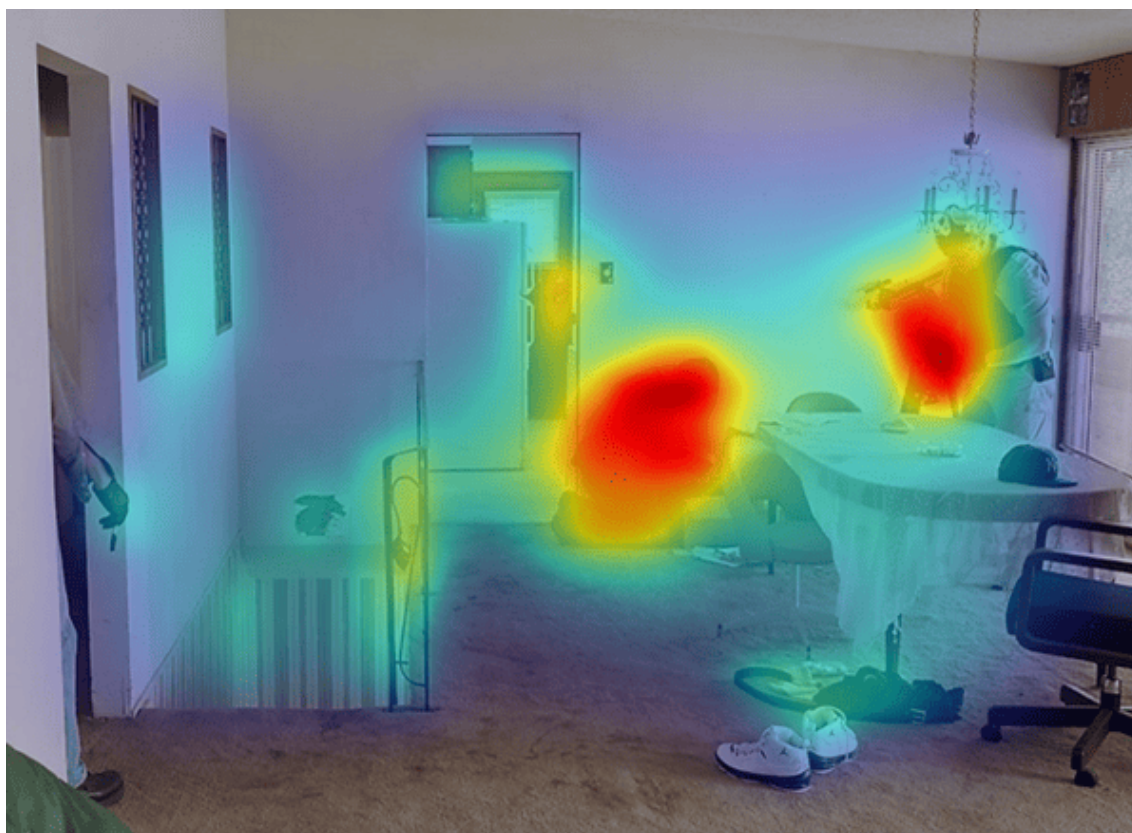
Un regard « feu-follet »

- 7 Pour ce faire, il s'agit d'observer ce qu'en font les artistes. Partant de l'idée que ceux-ci disposent d'une connaissance intuitive (si ce n'est construite) des propriétés de la vision, certaines œuvres ont été soumises au dispositif de l'*eye-tracking*, afin d'examiner comment le processus d'élaboration des images peut affecter le regard porté sur elles.
- 8 Selon Jeff Wall, l'œil est un « organe cherchant »¹⁴, ce qui suppose qu'il soit vif, en mouvement, mais surtout à la recherche de quelque chose – pour l'artiste, ce serait de « savoir la vérité sur la société »¹⁵. À cet égard, c'est toute la démarche de Wall qui peut être envisagée comme une tentative de maintien du regard dans un état de quête permanent. En témoigne l'une de ces œuvres relativement récentes (Fig. 4. Jeff Wall, (<https://www.mariangoodman.com/artists/69-jeff-wall/works/26253/>) *Search of premises (perquisition)* (<https://www.mariangoodman.com/artists/69-jeff-wall/works/26253/>), 2008. Photographie couleur, caisson lumineux, 200,3 x 271,1 x 5,1 cm (<https://www.mariangoodman.com/artists/69-jeff-wall/works/26253/>)), *Search of Premises* (2009), qui met précisément en scène une situation d'exploration visuelle. Suivant un format

proche du réel, l'artiste présente l'intérieur d'une maison faisant l'objet d'une perquisition. La scène est intrigante, les policiers à la recherche d'indices semblant manifestement captivés par l'enquête, sans que le spectateur n'en sache davantage. Indéniablement, les conditions sont réunies pour susciter la curiosité, d'autant que l'artiste, comme à son habitude, a disposé objets et corps dans l'espace avec un soin extrême. Dans ces circonstances, il est tentant de mobiliser l'oculométrie, ne serait-ce que pour examiner dans le détail la manière dont s'exerce le regard face à l'image. Wall parvient-il à stimuler ce qu'il nomme « organe cherchant », et si oui, par quels processus ?

- 9 Avant même d'engager un protocole d'enregistrement par *eye-tracking*, il est d'usage dans le champ des sciences cognitives d'avoir recours à la carte de saillance, qui constitue un modèle prédictif basé sur des contrastes de forme, de couleur et d'intensité lumineuse (l'œil est censé se poser là où les contrastes sont les plus élevés). Du point de vue de l'histoire de l'art, un tel modèle paraît plus que suspect : comment en effet considérer l'attrait d'une image à travers ces seules données plastiques, sans tenir compte par exemple de l'importance des visages, des expressions, ou encore de la nature et du contexte de ce qui est présenté ? Dans les faits, le caractère arbitraire des critères de la carte de saillance s'est vu confirmé à plusieurs reprises, m'incitant généralement à l'exclure de l'analyse. Dans le cas de *Search of Premises* cependant, celle-ci mérite attention, pour peu que l'on considère les éléments fournis en dehors de toute perspective prédictive. La carte de saillance (Fig. 5) indique en effet trois zones d'attention, qui correspondent aux trois individus présents dans la scène.

Figure 5



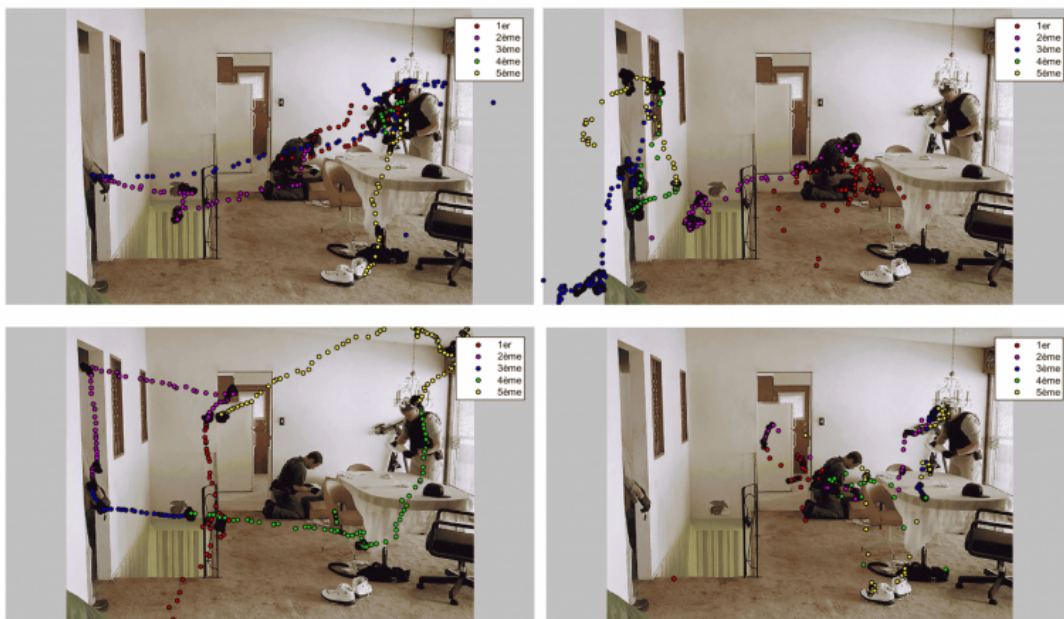
Carte de saillance (Jeff Wall, *Search of premises*, 2008).

- 10 Si un tel résultat paraît logique, il l'est moins d'un point de vue strictement technique : la carte de saillance n'étant fondée sur aucun critère morphologique, cela signifie que les contrastes de forme, de couleur et de lumière correspondent aux figures humaines. Autrement dit, que cela soit intentionnel ou non (cela pourrait l'être, connaissant la méticulosité de Wall), les contrastes visuels les plus forts conduisent aux personnages et, plus précisément, à leurs mains en action. Loin d'être anecdotique, le résultat de la carte de saillance souligne ici la fonction dévolue aux mains gantées de noir qui se posent sur les documents ou se détachent de l'espace blanc de la maison, consistant à observer de près et à manipuler sans laisser de trace. Ce qui signifie aussi, non plus pour le personnage, mais pour le spectateur face à l'image : attirer le regard par effet de contraste, et surtout transmettre à distance le rapport *haptique* qu'entretient l'enquêteur avec son objet.

- 11 Sans surprise, les mesures réalisées par la suite ont confirmé l'importance des trois personnages et de leurs gestes. Mais ce que relèvent également les données, c'est la diversité des parcours du regard selon les sujets. Dès les premières secondes, les saccades traduisent des formes très singulières d'exploration de l'image, sans qu'aucun chemin ne prédomine (planche 3).

Planche 3

0-5 secondes



5-15 secondes



Jeff Wall, *Search of premises*, 2008. Relevés oculométriques effectués sur huit sujets, de 0 à 5 secondes et de 5 à 15 secondes (extraits).

- 12 Manifestement, la composition de la scène dans son ensemble conduit à une circulation aléatoire du regard. Un tel phénomène est sans doute perceptible à l'œil nu, mais l'enregistrement oculométrique le corrobore de façon étonnamment explicite. Les relevés dessinent ainsi des lignes de saccade extrêmement variées, amples ou resserrées, suivant différents mouvements dans l'image, mais qui passent toutes par les mêmes points de fixation correspondant aux « indices » semés par l'artiste. Les données oculométriques confirment de ce point de vue l'importance accordée aux objets – tels les baskets au premier plan ou le dessin accroché au mur, parmi quelques autres – et à l'agencement spatial, en particulier à toutes les formes d'ouverture ou de connexion à d'autres pièces (portes, fenêtres, escalier...). Wall compare d'ailleurs l'intérieur de *Search of Premises*, dont il « aime les couleurs blanche et beige, la découpe des murs, l'emboîtement des formes », à « une toile de Mondrian », permettant de « se concentrer sur la composition »¹⁶. Manifestement, « l'artiste accorde autant d'importance au décor, qu'il considère comme “un acteur”, qu'aux personnages »¹⁷, ce que matérialisent sans équivoque les mesures oculométriques, passant indifféremment des corps au décor et inversement. Ce qui frappe alors est l'absence de hiérarchie entre les éléments qui composent la scène. À l'image de la porte du fond, dont la vue frontale accentue finalement l'effet de planéité, les différents plans semblent perdre en profondeur, et les objets se répartir à la surface, ici et là, de façon équivalente. Un tel agencement, qui exclut toute idée de « détail », selon l'artiste, contribue à rendre « la perception très vivante », suivant un « regard dynamique »¹⁸ qui se déplace à l'intérieur de la photographie. Les relevés oculométriques sont à ce titre sans équivoque, décrivant une sorte de mouvement aléatoire perpétuel, sans qu'aucun point de fixation ne se distingue définitivement des autres. Wall lui-même a qualifié un tel regard : suivant « l'idée qu'il y a quelque chose dans chaque image, aussi bien structurée soit-elle, qui échappe à la représentation », l'artiste décrit sa fascination pour « une sorte de feuillet, quelque chose que l'on ne peut pas situer dans le tableau, alors que c'est son sujet, ce qu'il montre d'une certaine manière »¹⁹. On ne saurait mieux décrire l'activité du regard devant *Search of Premises*. Impossible de trouver un quelconque point nodal, l'œil est toujours

renvoyé ailleurs, comme l'illustre autrement cette longue vue glissée dans la scène dont nous ne savons ce qu'elle permet de voir. Indéniablement, Wall est passé maître dans l'art du « feu-follet », lui qui s'efforce « d'utiliser les qualités statiques de l'image pour se concentrer sur quelque chose de fugitif et d'intangible »²⁰. Dans le cas présent, on l'aura compris, l'oculométrie ne fournit pas de résultats absolument inattendus, mais explicite remarquablement le phénomène perceptif visé par Wall, qui consiste à captiver indéfiniment le regard. Sachant que l'artiste a véritablement joué au chat et à la souris en maintenant ses acteurs dans un état de quête irrésolue²¹, *Search of Premises* apparaît finalement comme une sorte de mise en abîme chez Wall du regard du spectateur, qui devient celui de l'enquêteur.

Temporalité de l'attention

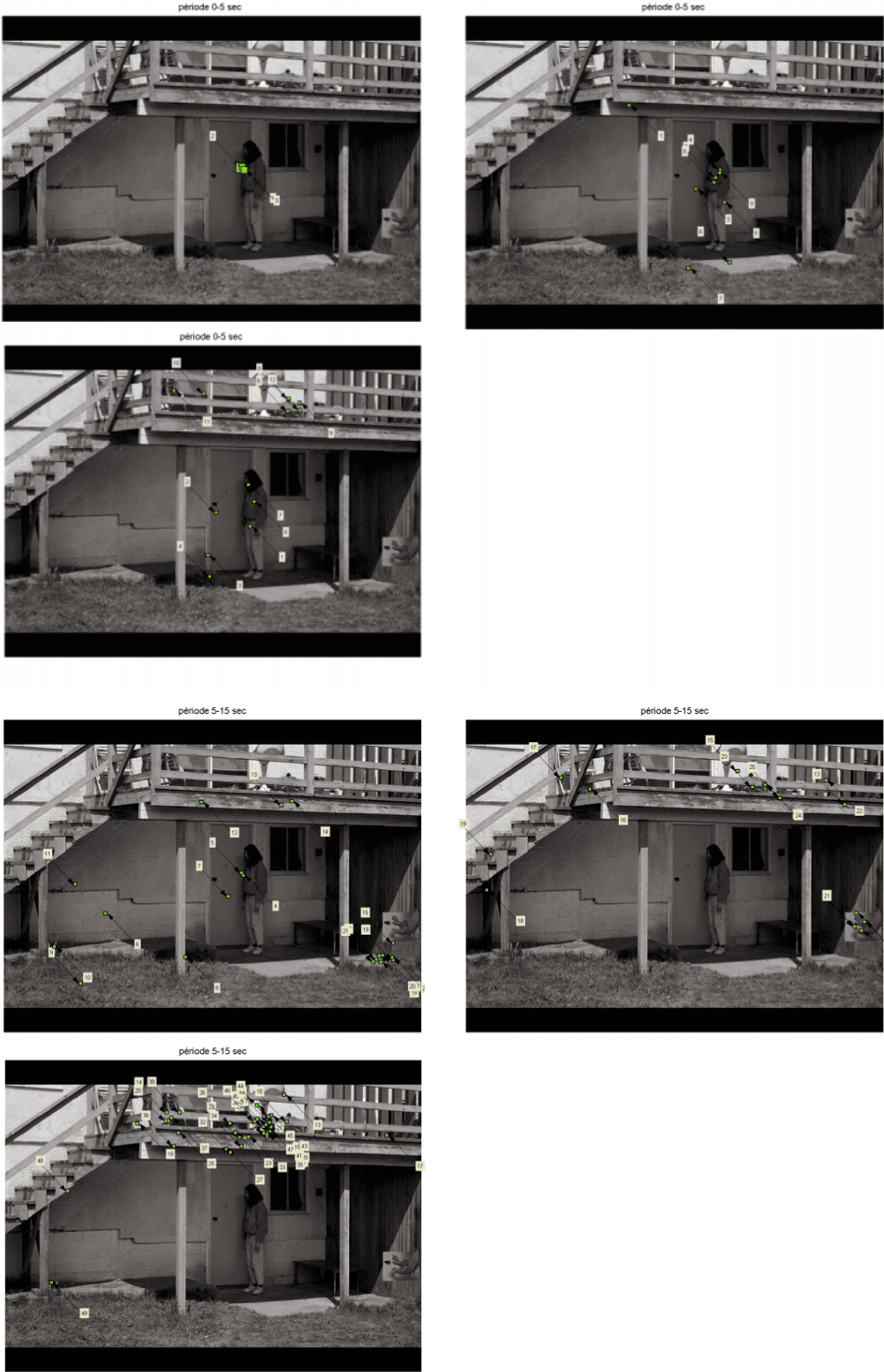
- 13 À sa manière, l'œuvre *Rear*, 304 E 25th Ave., May 20, 1997, 1.14 & 1. 17 pm (Fig. 6. Jeff Wall, <https://www.christies.com/en/lot/lot-6469777>) *Rear*, 304 E 25th Ave., May 20, 1997, 1.14 & 1. 17 pm (<https://www.christies.com/en/lot/lot-6469777>), 1997. Montage de deux épreuves à la gélatine d'argent, 229 x 349,5 cm. MACBA, Barcelone (<https://www.christies.com/en/lot/lot-6469777>)), fonctionne déjà sur ce modèle, mais suivant un dispositif qui tente de déployer « l'enquête », non pas seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Les mesures oculométriques là encore permettent de mieux percevoir la manière dont l'artiste joue de l'un et de l'autre. S'agissant d'agencement spatial, tout d'abord, ce qui frappe à travers l'analyse des données (y compris dans un temps aussi court que 15 secondes) réside dans la circulation entre le centre et la périphérie de l'image élaborée par Wall. Celui-ci place en effet le personnage à la fois au centre et dans la pénombre, ce qui conduit le regard à se poser d'abord sur lui (notre vision a toujours tendance à se recentrer) pour rapidement chercher aux alentours, là où la lumière est plus vive, mais aussi là où des échappées semblent possibles. L'une des surprises des premières mesures effectuées a ainsi été de constater l'attrait des spectateurs pour la zone haute de l'image, correspondant au balcon, et à l'étage supérieur de la maison, peut-être davantage

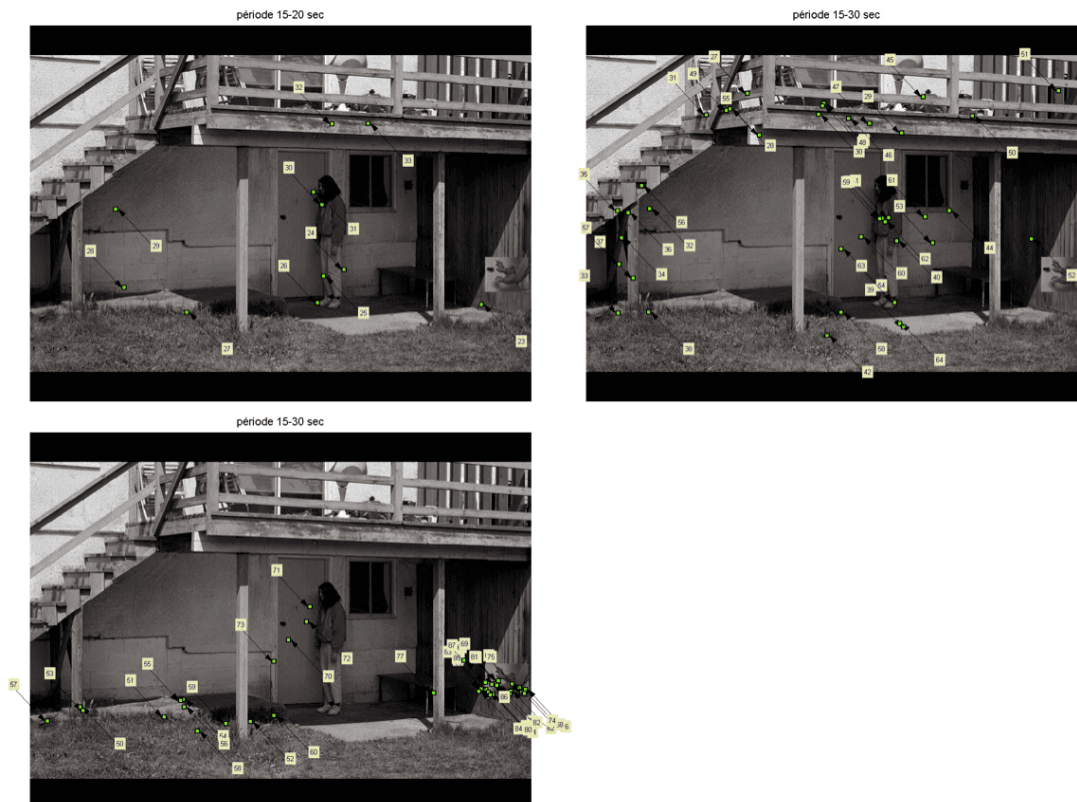
habités qu'au niveau inférieur, où l'individu ne trouve que porte close. Pour autant, si cette partie du lieu attire le regard, elle ne peut le satisfaire : barré par les stores aux trois-quarts baissés, les chaises disposées ici et là, et surtout les éléments de la rambarde, celui-ci se trouve à son tour mis en déroute. N'oublions pas que Wall nous présente l'arrière d'une habitation (« rear »), autrement dit un espace en principe moins exposé au regard du passant. Inversant la logique, qui consiste à mettre en lumière ce qui est central, l'artiste construit un rapport contradictoire entre la scène principale et sa périphérie (et ses arrières), conduisant à prêter attention à ce qui situe en bordure de l'image – suivant un mode de vision qui s'appuie davantage sur notre vision parafovéale²². Le caractère furtif de la situation – la femme parfaitement immobile cherche manifestement à se faire discrète – se trouve ainsi redoublé par une sorte de *diversion* du regard organisée dans l'image par l'agencement de l'espace représenté, et par la répartition paradoxale de l'ombre et de la lumière²³.

- 14 Ce n'est cependant pas le seul ressort sur lequel s'appuie Wall pour contrarier notre tendance à la centralité. Poursuivant son travail dans les zones marginales de l'image, l'artiste a placé sur la droite un élément tout à fait étonnant : une autre photographie de petit format qui vient s'intégrer dans la scène. La présence de cette image « secondaire », unique dans l'œuvre de Wall, donne alors tout sens au titre complet de *Rear*, qui, tout en indiquant date et lieu, fournit deux horaires distincts (1.14 & 1. 17 pm). Il y a donc un temps, de quelques minutes, qui sépare les deux clichés. Sur le plan strictement interprétatif, « l'insert » rend la situation explicite : « on peut deviner qu'il s'agit d'un trafic de drogue et que la jeune femme figée derrière la porte attend qu'on lui délivre la marchandise »²⁴, le tirage supplémentaire montrant la transaction se faire. Sur le plan perceptif, le procédé souligne l'importance accordée à la durée, Wall glissant un élément elliptique à l'intérieur de la composition. Si l'artiste a déjà expérimenté l'instauration d'un écart temporel de ce type, notamment dans *A ventriloquist at a birthday party in October 1947* (où, comme l'a pointé à juste titre Jean-Pierre Criqui²⁵, les deux horloges présentes dans l'image n'indiquent pas la même heure), dans le cas présent, il adopte un dispositif proche de ce que Victor Stoichita a désigné, à propos de ce que l'on appelle *nature morte inversée*, une « image dédoublée »²⁶. Celle-ci suppose a priori une attention

clivée, dans la mesure où la coexistence de deux scènes invite le spectateur à passer de l'une à l'autre. Mais aussi, dans le cas de Wall, il s'agit de mesurer à quel moment l'insert est perçu, entraînant une réévaluation sensible de la scène principale. Sur ce point, les relevés oculométriques indiquent un temps relativement long – à l'échelle de nos déplacements oculaires – avant que l'œil ne découvre l'image ajoutée (planche 4).

Planche 4





Jeff Wall, *Rear*, 304 E 25th Ave., May 20, 1997, 1.14 & 1. 17 pm, 1997. Relevés oculométriques effectués sur trois sujets, de 0 à 5 secondes, de 5 à 15 secondes et de 15 à 30 secondes.

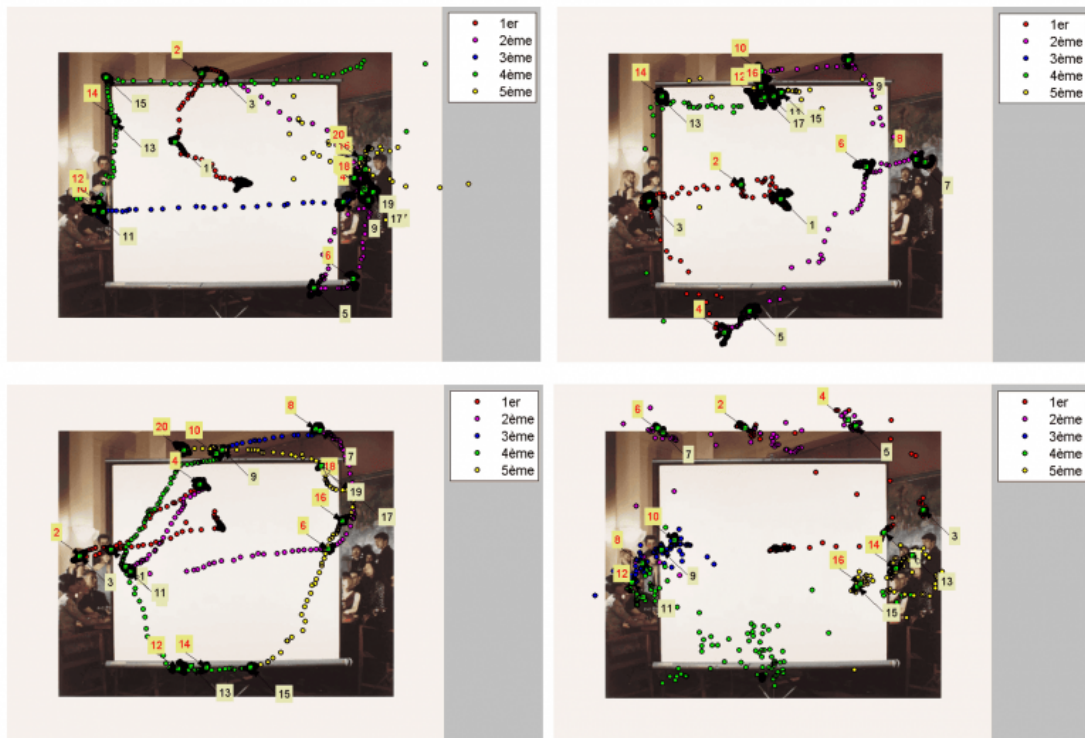
- 15 Ceci confirme la capacité de l'artiste à temporaliser notre regard, qui doit s'acclimater à la pénombre et aux contrastes de lumière avant de percevoir les éléments secondaires. L'attente, qui est mise en scène à travers le personnage, implique une durée qui est aussi celle de notre propre parcours dans l'image. Wall parvient à rassembler les conditions pour qu'advienne cet « œil surpris », dont parle Stoichita, qui crée « l'unité temporelle entre action principale et action secondaire »²⁷, malgré leur écart. Un tel phénomène, que l'oculométrie permet de restituer dans sa durée, n'est pas sans évoquer cette « signification réciproque »²⁸ que décrit Vilém Flusser à propos de la photographie, qui s'établit à travers « l'errance » du regard à la surface de l'image, mais aussi par les liens tissés entre les éléments éparses lors du « *scanning* ». Les photographies de Wall sont à ce titre exemplaires, qui n'ont de cesse d'orienter et de désorienter le spectateur, de le conduire d'un endroit à un autre sans finalité apparente, tout en favorisant les associations visuelles.

Se jouer des réflexes visuels

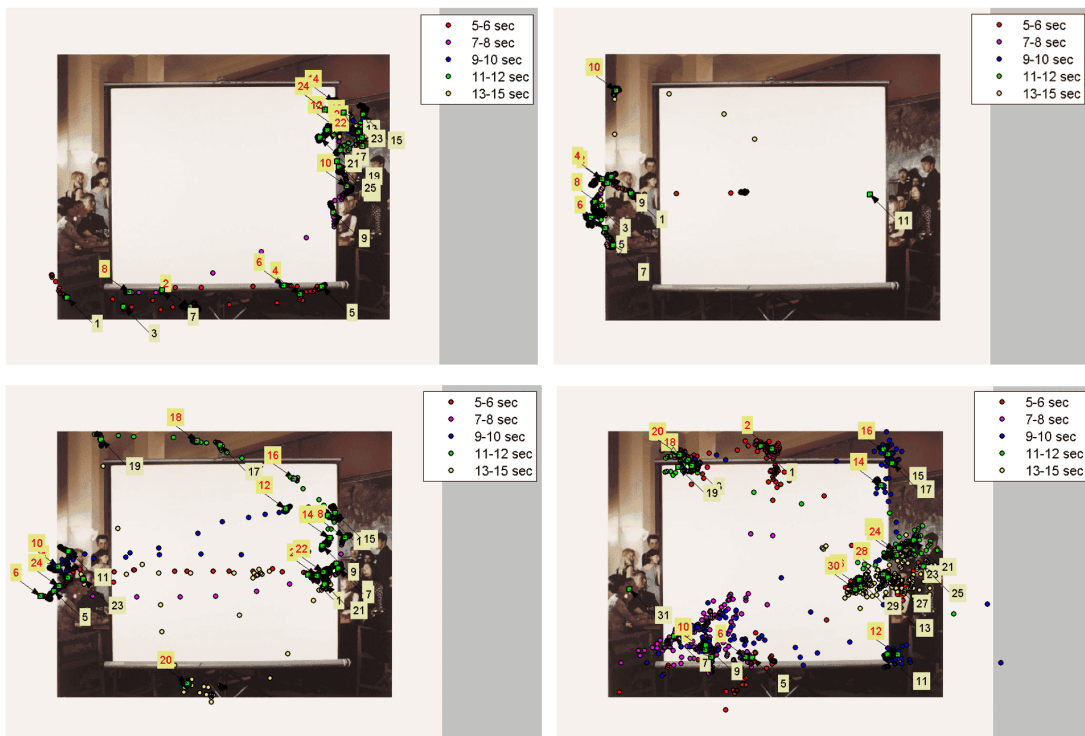
- 16 L'étude oculométrique des œuvres de Wall montre ainsi la capacité des artistes à jouer des propriétés de la vision par le biais de la photographie. Certaines séries de John Hilliard, à cet égard, l'exposent de façon plus évidente encore, en particulier lorsqu'il travaille avec la périphérie ou la netteté de l'image. Par exemple, dans l'œuvre *Off screen* (Fig. 7. John Hilliard (1945-), (<https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/36/works/artworks11050/>)) *Off screen* (<https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/36/works/artworks11050/>), 1999. Photographie, 78 x 93 cm (<https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/36/works/artworks11050/>)), l'artiste cherche à « vider » l'image de son centre en photographiant un écran de projection qui dissimule l'essentiel de la scène. Le spectateur, confronté à un grand rectangle blanc qui occupe la majeure partie de l'image, se voit contraint de tourner son regard vers les marges, suivant un mouvement contraire à la centralisation naturelle de la vision humaine. Les relevés oculométriques illustrent bien le phénomène (planche 5), confirmant la capacité d'Hilliard à forcer notre attention en contrariant nos réactions spontanées – ce que l'artiste appelle « dépositionnement »²⁹.

Planche 5

0-5 secondes



5-15 secondes

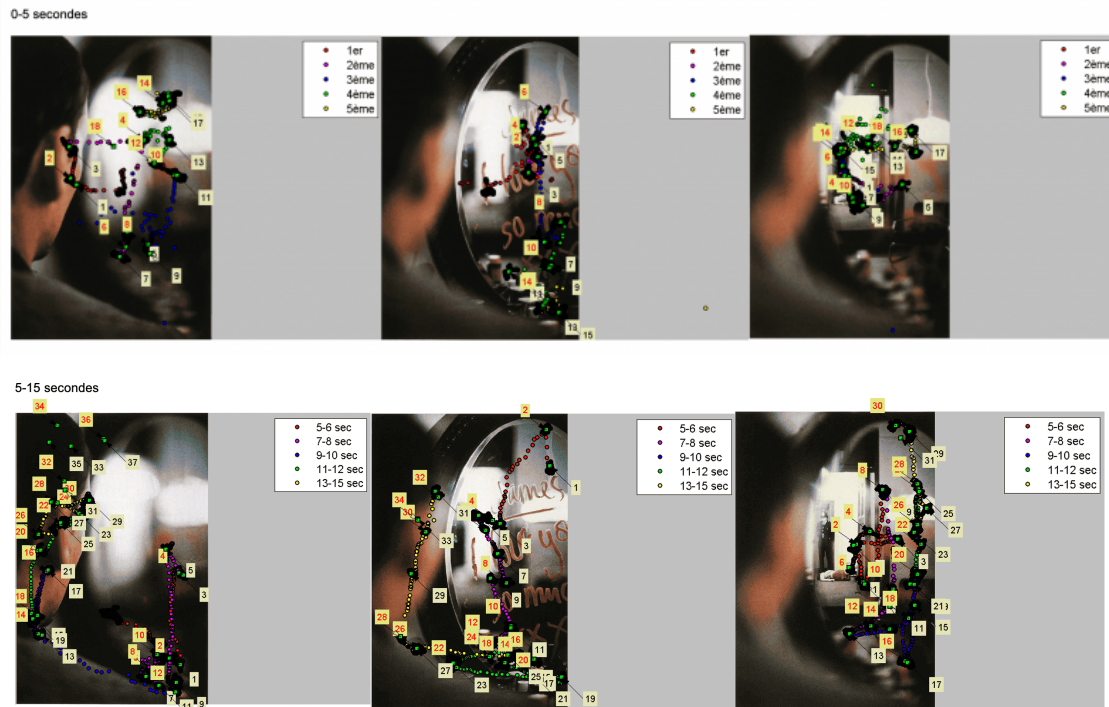


John Hilliard (1945-), *Off screen*, 1999. Photographie, 78 x 93 cm.
Relevés oculométriques effectués sur seize sujets, de 0 à 5 secondes et de 5 à 15

secondes (extraits).

- 17 De même, les différents triptyques dans lesquels l'artiste modifie la mise au point de telle sorte que la netteté passe de l'avant-plan, au plan moyen, jusqu'à l'arrière-plan (Fig. 8. John Hilliard (1945-), (<https://www.johnhilliard.co.uk/images?pgid=lsw0nqi3-2ab08498-a5b0-4360-93d6-d575f5ab42aa>) *She observed her reflection in the glass* (<https://www.johnhilliard.co.uk/images?pgid=lsw0nqi3-2ab08498-a5b0-4360-93d6-d575f5ab42aa>), 1976. Photographies couleur (39,8 x 59,5 cm chacune) et texte (<https://www.johnhilliard.co.uk/images?pgid=lsw0nqi3-2ab08498-a5b0-4360-93d6-d575f5ab42aa>) et Fig. 9. John Hilliard, (<https://onthisdateinphotography.com/2017/03/29/march-29/>) *He Sat Gazing at The Mirror* (<https://onthisdateinphotography.com/2017/03/29/march-29/>), 1976. 3 x 80 x 60 cm. Photographies couleur et texte (<https://onthisdateinphotography.com/2017/03/29/march-29/>)), attestent de cette volonté d'Hilliard de jouer des propriétés communes à l'œil et à l'appareil (accommodation pour l'un et profondeur de champ pour l'autre³⁰). Là où la netteté opère, le regard se pose en priorité, l'artiste soumettant le spectateur à une forme narrative dont il ne dévoile les éléments qu'au coup par coup, à travers à la fois les effets visuels et la légende³¹. Dans le cas de l'œuvre *He sat gazing at the mirror* par exemple, l'intrigue se construit par la découverte progressive d'indices, dépendant de la seule volonté d'Hilliard. Les mesures oculométriques (planche 6) montrent ainsi comment la première photographie vient placer le spectateur en position d'observateur, l'amenant à anticiper la scène à la droite du personnage ; vient ensuite le dévoilement d'un texte qui capte toute l'attention du spectateur et, enfin, le dénouement du drame à travers la matérialisation de l'arrière-plan, sur lequel là encore se focalise le regard. Hilliard fait ici la démonstration de la soumission du regard à l'image, par le biais d'opérations photographiques parfaitement maîtrisées qui se jouent de nos réflexes visuels.

Planche 6



John Hilliard, *He Sat Gazing at The Mirror*, 1976. 3 x 80 x 60 cm. Relevés oculométriques effectués sur seize sujets (extraits : 1 sujet de 0 à 5 secondes et 1 sujet de 5 à 15 secondes).

Conclusion

- 18 À travers ces quelques exemples, l'oculométrie confirme finalement la connaissance subtile des mécanismes du système visuel dont disposent les artistes, et leur capacité à entrer dans un rapport dynamique avec celui-ci. Il s'agit, pour reprendre les mots d'Hilliard, de « contester au cœur même de la photographie les normes des modes d'enregistrement et de transmission des informations³² ». Indéniablement, la photographie telle qu'elle est produite par certains artistes, est en mesure de modifier ou contredire nos habitudes perceptives et, plus largement, de déjouer les présupposés de toute sorte, tels que les prédictions des cartes de saillance par exemple. Si l'outil oculométrique permet de mieux saisir les processus par lesquels l'œil du spectateur opère face à l'image photographique, la photographie, en retour, sait ainsi tenir à distance les dispositifs de modélisation ou de mises aux normes de la vision humaine auxquels un certain emploi de l'oculométrie est susceptible de conduire.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, « Cahiers du Cinéma », 1980.

Chevrier Jean-François, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2013.

Criqui Jean-Pierre, « À propos de A ventriloquist at a birthday party in October 1947 (1990) de Jeff Wall », Centre Pompidou, Un Nouveau festival 2012. La voix dissociée, 1^{er} mars 2012. URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/ZTExrQQ> [consulté le 16 décembre 2024].

Flusser Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Éditions Circé, (1985) 2004.

Guerrin Michel et Claire Guillot, « Le nouveau réalisme selon l'artiste Jeff Wall », *Le Monde*, 18 mars 2010. URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/03/18/le-nouveau-realisme-selon-l-artiste-jeff-wall_1321052_3246.html [consulté le 16 décembre 2024].

Hilliard Jean-Pierre, *Contacts*, DVD volume III, « La photographie conceptuelle », réalisation Jean-Pierre Krief, 2001.

Morris Lynda, « A conversation between Jeff Wall and Lynda Morris (October 4, 2000, in his studio in

Vancouver) », in *Jeff Wall: Landscapes*, Lynda Morris (ed.), Norwich, Norwich Gallery Norwich School of Art and Design/Article Press University of Central England, 2002.

Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003.

Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

Rosenberg Raphael, « À quoi sert l'oculométrie en histoire de l'art ? », *Déméter*, Hors-série, 2024.

Stoichita Victor I., *L'Instauration du tableau, Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck, 1993.

Wall Jeff, *Essais et entretiens*, 1984-2001, Paris, Éditions ENSBA, « Écrits d'artistes », 2001.

Wall Jeff, « Entretien avec Jean-François Chevrier », dans *Jeff Wall, Smaller Pictures*. cat. exp. (Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson, 9 sept.-20 sept. 2015), Paris, Éditions Xavier Barral, 2015.

NOTES

1 Je pense notamment aux recherches menées par Raphaël Rosenberg au sein de l'Université de Vienne. Voir par exemple : « Que fait l'œil du specta-

teur ? Pour une histoire de la perception des œuvres d'art », cycle de conférences, Collège de France, 2012.

2 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, « Cahiers du Cinéma », 1980, p. 22 et 24.

3 L'activité oculaire se traduit par des mouvements appelés « saccades » (qui sont « aveugles ») et des « points de fixation », au cours desquels l'œil se fixe. Barthes de son côté parle de « ponctuations », de « points sensibles » et de « marques » à la surface de l'image.

4 En psychologie de la vision, la phase « *bottom up* » ou de pré-attention correspond aux toutes premières secondes de l'activité de l'œil, au cours de laquelle c'est l'information montante (la perception visuelle) qui « pilote » les déplacements oculaires. Une fois l'image explorée, le regard est guidé de façon « *top down* », le spectateur contrôlant davantage son regard et pouvant décider d'explorer telle ou telle zone de l'image.

5 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 20.

6 Voir sur cette question l'excellent article de Dork Zabunyan dans ce même numéro.

7 Voir dans le présent numéro : Raphael Rosenberg, « À quoi sert l'oculométrie en histoire de l'art ? », *Déméter*, Hors-série, 2024.

8 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 120. Voir également du même auteur : *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003.

9 « Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme du trouble », Roland Barthes, *op. cit.*, p. 72.

10 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 120.

11 Un autre cliché de Nadar, avec pour légende éloquente « M. de Brazza et ses Congolais », confirme d'ailleurs cette dissymétrie comportementale entre les deux mousses (Fig. 3).

12 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 47.

13 Pour Barthes, le « choc » est ce que vise volontairement le photographe, qui constitue toute une gamme de « surprises » pour le *Spectator* (p. 57) et de « performances » pour l'*Operator*. Le choc : « consiste à révéler ce qui était si bien caché », p. 57.

14 Jeff Wall, *Essais et entretiens, 1984-2001*, Paris, Éditions ENSBA, « Écrits d'artistes », 2001, p. 38.

15 *Ibid.*, p. 38.

16 Michel Guerrin et Claire Guillot, « Le nouveau réalisme selon l'artiste Jeff Wall », *Le Monde*, 18 mars 2010. URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/03/18/le-nouveau-realisme-selon-l-artiste-jeff-wall_1321052_3246.html [consulté le 16 décembre 2024].

17 « L'émotion de l'espace doit être (<http://conjugaison.lemonde.fr/conjugaison/auxiliaire/%C3%AAtre/>) aussi forte que celle des visages », Jeff Wall dans Michel Guerrin et Claire Guillot, « Le nouveau réalisme selon l'artiste Jeff Wall », *op. cit.*

18 « Si maintenant vous jetez un œil sur les notes de votre voisin, vous n'êtes pas en train de regarder un détail, vous êtes dedans, cela participe de votre perception de l'espace réel. [...]. Une des raisons pour lesquelles j'aime travailler à l'échelle à laquelle je travaille est que la perception est très vivante : on peut s'approcher de l'image, s'en éloigner, et la voir de différentes manières. [...] On voit la même chose, mais c'est un regard dynamique », Jeff Wall, « Entretien avec Jean-François Chevrier », dans *Jeff Wall, Smaller Pictures*. cat. exp. (Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson, 9 sept.-20 sept. 2015), Paris, Éditions Xavier Barral, 2015, p. 90.

19 Jeff Wall, *Essais et entretiens*, *op. cit.*, p. 246.

20 *Ibid.*, p. 237.

21 « Jeff Wall a travaillé deux mois avec des policiers qui lui ont offert leur temps libre. Il a caché un objet dans la maison et leur a demandé de faire leur job. Il les a filmés pendant des heures. Jeff Wall a ensuite visionné ses bandes, et a retenu une scène que les policiers ont "rejouée" devant l'objectif », Michel Guerrin et Claire Guillot, *op. cit.*

22 La vision parafovéale, de faible acuité, correspond à la zone périphérique de notre champ de vision.

23 Jeff Wall explique ainsi que ce qui était au départ un problème technique (la femme devait se trouver devant la porte pour des questions de cohérence narrative, mais du coup restait dans la pénombre), lui est apparu comme l'opportunité de créer une zone grise, trouble, qui donne sa densité à la représentation. Voir notamment : Lynda Morris, « A conversation between Jeff Wall and Lynda Morris (October 4, 2000, in his studio in Vancouver) », in *Jeff Wall: Landscapes*, Lynda Morris (ed.), Norwich, Norwich Gallery Norwich School of Art and Design/Article Press University of Central England, 2002, p. 30.

- 24 Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2013, p. 336-337.
- 25 Jean-Pierre Criqui, « À propos de *A ventriloquist at a birthday party in October 1947* (1990) de Jeff Wall », Centre Pompidou, Un Nouveau festival 2012. La voix dissociée, 1^{er} mars 2012. URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/ZTExrQQ> [consulté le 16 décembre 2024].
- 26 Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau, Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck, 1993, p. 13-14. L'auteur prend notamment pour exemple *Le Christ chez Marthe et Marie* (1552) de Pieter Aertsen : « qui présente une *nature morte* dans laquelle est inséré un *tableau vivant* ».
- 27 Victor Stoichita, *op. cit.*, p. 25-26.
- 28 « En saisissant un élément après l'autre, le regard errant à la surface de l'image instaure entre eux des rapports temporels. Il peut revenir à un élément de l'image qu'il a déjà vu, et "l'avant" devient "l'après" : le temps reconstruit par le *scanning* est celui de l'éternel retour du même. Mais le regard instaure également des rapports de signification entre les éléments de l'image. [...] Apparaissent alors des complexes de signification, au sein desquels l'un des éléments confère à l'autre une signification, et reçoit sa propre signification de ce dernier : l'espace reconstruit par le *scanning* est celui de la signification réciproque ». Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Éditions Circé, (1985) 2004, p. 9-10.
- 29 « Le constat que l'on pourrait appliquer à un certain nombre de mes travaux est l'idée du dépositionnement, du déplacement du centre et de la périphérie, de l'opaque et du transparent, du figuratif et de l'abstrait, et très souvent aussi du monochrome et du multicolore », John Hilliard, *Contacts*, DVD volume III, « La photographie conceptuelle », réalisation Jean-Pierre Krief, 2001.
- 30 Le principe de focalisation sur une zone de netteté ciblée renvoie en effet au processus même de la vision humaine, la fovéa (qui permet l'acuité visuelle la plus forte) ne couvrant qu'un angle très réduit, le reste du champ visuel étant reconstitué par le cerveau.
- 31 Afin de concentrer l'analyse sur les processus strictement photographiques, les images de John Hilliard ont été montrées aux personnes testées sans les légendes qui les accompagnent.
- 32 John Hilliard, *op. cit.*

RÉSUMÉS

Français

En mettant la photographie à l'épreuve de mesures oculométriques, il s'agit tout autant d'examiner les potentialités analytiques du procédé d'*eye-tracking*, que de comprendre comment certaines œuvres photographiques sont susceptibles de déjouer les présupposés des théories de la vision. La réflexion se développe d'abord à partir d'une relecture de *La Chambre claire* de Roland Barthes et plus particulièrement de la notion de *punctum*, qui trouve à la fois sa cohérence et ses limites dans les tests oculométriques consacrés aux photographies de l'ouvrage. La démonstration s'appuie ensuite sur quelques relevés (cartes de saillance et déplacements oculaires) relatifs aux photographies de Jeff Wall et de John Hilliard, deux artistes dont le travail manifeste une connaissance aigüe de nos mécanismes attentionnels.

English

By putting photography to the test of eye-tracking measurements, the aim is as much to examine the analytical potential of the eye-tracking process as to understand how some photographic artworks can thwart the presuppositions of theories of vision. The reflection begins with a re-reading of Roland Barthes's *La Chambre claire*, and more specifically with the notion of *punctum*, which finds both its coherence and its limits in the eye-tracking tests dedicated to the images in the book. The demonstration is then based on a number of measures (salience maps and eye movements) relating to the photographs of Jeff Wall and John Hilliard, two artists whose work demonstrates an acute knowledge of our attentional mechanisms.

INDEX

Mots-clés

Photographie, regard, punctum, marges, mouvement

Keywords

Photography, gaze, punctum, margins, movement

AUTEUR

Nathalie DELBARD

Nathalie Delbard est professeure en Arts plastiques et visuels à l'Université de Lille, membre du CEAC et critique d'art. Ses recherches portent notamment sur la

photographie contemporaine et sur sa double inscription dans le champ de l'art et dans l'espace social. C'est dans ce cadre qu'elle a publié, en 2009 aux éditions Petra, un premier ouvrage portant sur l'œuvre de Jean-Luc Moulène et qu'elle prépare une *Monographie photographique (1972-2024)* consacrée à l'artiste. Étudiant par ailleurs les conditions singulières de perception des œuvres d'art et des images, elle a publié un essai portant sur le regard divergent de certains portraits peints (*Le Strabisme du tableau*, de l'incidence éditeur, 2024). Elle développe actuellement une approche des images à la croisée de l'esthétique et du juridique, en collaboration avec des historiens du droit.